DER STURM
MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

Bühnenwerk
Spielgang und Spiel

Das Bühnenwerk und sein Spiel ist unvereinbar mit dem Theater von heute.
Wir haben uns von diesem Theater getrennt und haben nun das Bühnenwerk gestalten und spielen können.
Das Spiel des Bühnenwerkes ist als Kunstwerk ein Gemeinschaftswerk. Das Spiel setzt voraus, dass alle Spielenden von sich aus eines Sinnes sind. Nur aus diesem gemeinsamen Sinn, der die Persönlichkeit auslöscht, kann das Werk gestaltet werden, in dem jeder einzelne abhängiges Glied ist. Die Arbeit des Theaters kennt keine schöpferische Gemeinschaft. Die Mitglieder jedes Theaters sind durch das wirtschaftliche Interesse verbunden. Dass ein gemeinsames künstlerisches Interesse nicht besteht, beweist der Spielplan jedes Theaters. Selbst wenn ein gemeinsames künstlerisches Interesse bestände, so wäre es doch ein Berufsinteresse. Künstlertum als wirtschaftlicher Beruf ist aber ein Widersinn in sich.
Eine Schöpfung des Bühnenwerkes und seines Spiels konnte nur möglich sein, wenn sich ein Kreis von Menschen als eine Gemeinschaft zusammenfand, der es gegeben war, das Bühnenwerk zu schaffen. Ein solcher Kreis von Menschen konnte nicht organisiert werden, konnte nicht gesucht werden. Er musste sich zusammenfinden. Es war nichts anderes zu tun, als den Gedanken zu sagen und als Einzelner das Werk zu beginnen, in der Gewissheit, dass andere zur Weiterarbeit am Werk von selbst kommen würden.
Nun haben wir uns in einer Arbeit von wenigen Jahren zusammengefunden. Wir sind uns des Sinnes der Gemeinschaft bewusst. Wir wissen wohl, dass wir erst am Beginn der Gemeinschaft sind. Aber wir wissen auch, dass wir nicht mehr zu der anderen Welt gehören.
Es konnte nicht ausbleiben, das zunächst mancher mit uns arbeiten wollte, der gemeinschaftsfremd war. Wir haben solcher Mitarbeit nicht widersprochen. Wer bei uns die Sensationen der sogenannten expressionistischen Bühnenkunst suchte, verliess uns sehr bald wieder mit der grossen Enttäuschung, die ihm eine anstrengende Arbeit unter persönlichen Opfern jeder Art brachte. Die wenigen Berufsschauspieler, die mit bestem Willen die Mitarbeit versuchten, mussten versagen, da sie sich nicht vom Theater trennen konnten. Es mussten sich auch von unserer Gemeinschaft die trennen, die persönlichen Erfolg oder wirtschaftlichen Gewinn aus der Arbeit erhofften.
Unsere Arbeit konnte nicht in der Öffentlichkeit getan werden. Abgeschlossenheit von allen Kreisen der Theaterreform sowie der modernen Literatur waren Voraussetzung. Selbstverständlich war auch der Verzicht auf ein Publikum und die öffentliche Meinung, die Presse. Wir waren alles andere als eine Versuchsbühne. Weg, Wegrichtung und Ziel waren eindeutig klar. Wir versuchten nichts, sondern erarbeiteten uns das Werk unter den Hindernissen des täglichen Lebens gegen die herrschende Kunstauffassung und gegen die herrschende Lebensauffassung der Zeit. Die intuitive Erkenntnis der Bühnenkunst konnte erst in die Tat umgesetzt werden, wenn die Mittel der Bühnenkunst erarbeitet worden waren. Da diese Mittel zu einem grossen Teil in der Beherrschung des menschlichen Körpers beruhen, bedurfte es eines hartnäckigen Kampfes gegen die Herrschaft des menschlichen Körpers, um ihn als wandelbares Mittel in die Kunstgestalt zu zwingen. Ein Kampf gegen die Persönlichkeit war es, den

jeder für sich durchzukämpfen hatte, um das Zueinander der Gemeinschaft zu finden. Wer in diesem Kampf unterlag oder einen Ausgleich suchte, war untauglich für die Hingabe an die Gestaltung. Der Erkenntnis im inneren Menschen musste die Umwandlung des äusseren Menschen folgen. Ein so gewandelter Mensch hat jede Beziehung zum Theater gelöst. Er kann nicht mehr begreifen, dass es Menschen gibt, die im Theater eine Kunststätte und Kulturstätte sehen. Er weiss, dass alle sogenannten Künstler und Dichter, die das Theatergeschäft unterstützen, vom Sinn der Kunst und von dem Sinn, den die Kunst für das Leben hat, nicht berührt sind. Solange in den Menschen, die heute Theaterbesucher sind, nicht eine gleiche Wandlung vorgeht, können sie nicht die Bühnenkunst sehen. Daher finden unsere Spiele grundsätzlich nicht vor der Öffentlichkeit statt. Aus dem Freundeskreis der Glieder unserer Gesellschaft bildete sich ein grösserer Kreis von Menschen, die regelmässig unsere Spiele sahen. Auch aus diesem Kreis mussten sich erst alle vorwiegend literarisch Interessierten und intellektuell Veranlagten lösen, ehe sich eine Einheit bilden konnte, deren Sinn gleichgerichtet mit dem Sinn unserer Gemeinschaft ist. Aus diesem weiteren Kreis, der sich langsam und beständig vergrössert, ergänzt sich nun der enge Kreis derer, die das Werk schaffen.

Nachdem wir bis heute neun Bühnenwerke schufen und spielten, ist die Zeit gekommen, in der wir einige wesentliche Resultate unserer Arbeit auch Aussenstehenden mitteilen können. Wir tun dies, nachdem sich die Kraft unserer Erkenntnisse durch die Erfahrung bewiesen hat. Wir tun dies, damit anderen die Erkenntnis zuteil werde, und die anderen von sich aus danach handeln können.

Die erste Mitteilung, die wir geben, ist der Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung". Wir geben in diesem Spielgang das System und die Zeichen, in denen einem Bühnenwerk die Beständigkeit der Gestalt gegeben wird. Die praktische Anwendung im Bühnenwerk „Kreuzigung" zeigt die Kraft und Ausdruckmöglichkeit des Spielgangs. Unsere Spiele des Bühnenwerkes „Kreuzigung" nach dem Spielgang bewiesen die Beständigkeit der Gestalt.

Der Spielgang enthält die Gestalt des Bühnenwerkes. Der Spielgang enthält also die bühnenkünstlerischen Mittel, Wortform, Wortton, Bewegung und Farbform in einer solchen Gestalt, dass ihre Gesamtheit die Gestalt des Bühnenwerkes ist. Jedes Wort hat seinen Wortton, jede Bewegung ihre Farbform. Alle Mittel sind rhythmisch gegliedert. Die Gesamtheit der rhythmischen Gliederungen ist die Einheit des Werkrhythmus. Für die einzelnen Mittel und ihre Gestaltung ist eine sinnfällige eindeutige Zeichensprache gefunden. Für die Anordnung der gestalteten Mittel zur Einheit der Werkgestalt ist ein sinnfälliges eindeutiges System gefunden. Zeichen und System sind so gefunden, dass ihre Anordnung im Spielgang auch als Bildeindruck dem Sinn des einzelnen Bühnenwerkes entspricht.

Um die Zeichen und das System des Spielganges zu erlernen, bedarf es keinerlei Studiums. Wer zu sehen und zu lesen beginnt, wird ihn schon nach wenigen Zeilen lesen und sehen können. Voraussetzung ist allerdings, dass der Leser bühnenkünstlerisch begabt ist. Ist er das nicht, so wird ihm Kenntnis der Zeichen nichts nützen. Wer die Noten der Musik nicht kennt und nicht musikalisch ist, dem wird die Partitur eines Tonwerkes eine unverständliche Sprache sein. Und wenn der Leser einer Partitur nur die Noten zu lesen weiss, aber nicht musikalisch ist, so wird ihm die Notenkenntnis nichts nützen. Er muss imstande sein, den Ton, dessen Zeichen er liest, in sich zu hören. Ebenso muss der Leser des Spielgangs eines Bühnenwerkes imstande sein, wenn er die Zeichen des Spielganges liest, die Töne in sich zu hören, die Bewegungen und die Farbformen in sich zu sehen. Dies vermag auch der Mensch, der niemals das Spiel eines Bühnenwerkes gesehen hat. Denn es ist das Wesen der Begabung, dass der begabte Mensch aus seinem Inneren die Begabung hat, und dass sie ihm nicht durch Uebermittlung von aussen wird oder werden kann.

Wer nach unserem Spielgang zu spielen versucht, muss bühnenkünstlerisch begabt sein. Das heisst: auch er muss die Kraft haben, in sich die Töne hören, in sich die Bewegungen und Farbformen sehen zu können. Vermag er das nicht, so fehlt die

eine Voraussetzung des Spiels. Es ist genau so, wie wenn ein unmusikalischer Mensch Geige spielen will. Die andere Voraussetzung, um nach dem Spielgang spielen zu können, ist, dass der Mensch, der spielen will, Glied der Gemeinschaft der Spieler ist. In eine solche Gemeinschaft kann man nicht aufgenommen werden. Man gehört mit Selbstverständlichkeit dazu oder nicht. Ein Hineinarbeiten in die Gemeinschaft durch versuchsweise Mitarbeit ist nicht möglich. Das Hineinarbeiten ist nur ausserhalb der Gemeinschaft möglich. Je mehr der Mensch ausserhalb der Gemeinschaft auf den Willen seiner Persönlichkeit verzichtet, um so mehr nähert er sich dem Willen der Gemeinschaft. Nur durch bewusste Opferung der Selbstwilligkeit wird das Schaffen aus gemeinsamem Sinn vorbereitet. Jedes Schaffen von Kunstwerken ist unvereinbar mit einer Arbeit um des Geschäftes willen. Daher ist jeder Mensch, der das Theatergeschäft mittelbar oder unmittelbar unterstützt, ausserhalb des gemeinsamen Schaffens des Bühnenwerkes. Unsere Spieler scheiden sich hierdurch grundsätzlich von den sogenannten Berufsschauspielern und ausnahmslos von allen Theaterbetrieben. Deshalb ist es uns auch nicht mehr möglich, in einem Theaterhaus zu spielen, abgesehen davon, dass alle Theaterhäuser in Deutschland so gebaut sind, dass eine bühnenkünstlerische Gestalt in sie nicht gestellt werden kann. Ausserhalb der Gemeinschaft sind auch all die sogenannten modernen Dichter, die ihre Werke den Bühnenvertrieben und damit dem Theatergeschäft übergeben. Ausserhalb der Gemeinschaft sind selbstverständlich alle Kunstinteressenten und Theaterinteressenten, die als Berufskritiker und Gelegenheitskritiker mittelbar oder unmittelbar für das Theater arbeiten. Ausserhalb der Gemeinschaft sind die sogenannten Volksbühnen, denn sie sind nichts anderes als Konsumvereine zur Sicherung des Theatergeschäfts. Alle Menschen, die durch irgend eine innere oder äussere Teilnahme dem Theaterwesen verbunden sind, sind dem Sinn der Gemeinschaft fern und haben den Sinn der Bühnenkunst nicht.

Was für den Spieler des Bühnenwerkes gilt, gilt auch für den, der das Spiel des Bühnenwerkes sieht und hört. Wer uns fern und fremd ist, dem ist unser Werk unverständlich. Wer sich ein Verständnis unseres Werkes an einem unserer Werke erarbeiten will, wird es nicht verstehen. Wer wie im Theater bei uns Unterhaltung sucht, wird nichts finden. Wer etwas für seine sogenannte Bildung bei uns sucht, wird enttäuscht sein. Wer durch Erklärungen, Deutungen, Erläuterungen glaubt, dem Sinn unserer Werke näher zu kommen, entfernt sich von der Kunst. Der Mensch, in dem sich die Umkehr zum inneren Menschen vollzogen hat, bedarf keiner Unterhaltung, weil die Unterhaltung Sache des äusseren Menschen ist. Er bedarf nicht der sogenannten Bildung; er lehnt sie ab, da diese Bildung ein Ersatzmittel ist, das das innere Gebilde eines Menschen vortäuschen soll. Nur die Menschen, die den Sinn der Gemeinschaft erfühlen und sich um ein gemeinsames Schaffen mühen, können es sein, in denen unser Werk wirkt. Sie versuchen nicht, sich in unser Werk einzuarbeiten; denn sie haben es. Wir wissen, dass die Zahl solcher Menschen heute nicht klein ist. Und wenn nur wenige von ihnen eines unserer Spiele sehen oder einen Spielgang lesen, so ist das nicht von Belang. Diese Menschen wissen auch ohne unser Werk Bescheid und wissen, dass unser Werk irgend einmal getan wird. Die Tatsache, dass wir als eine grosse Einheit da sind, soll und kann die anderen fernen Menschen aufwecken, dass sie den rechten Weg sehen und von sich aus den Weg gehen können.

Wir wissen, dass der Hass und der Spott der Gegner, die sich in der Wurzel ihrer Kraft, der Überschätznng ihres Selbstbewusstseins bedroht sehen, mit allen Mitteln der Zivilisation unsere Arbeit ungeschehen machen möchten. Aber die Wandlung des Menschen zur Gemeinschaft ist keine Frage der Macht. Gerade die Macht ist machtlos vor dem Sinn der Gemeinschaft. In der Wandlung des Menschen zur Gemeinschaft ist das Bühnenwerk nur eine von vielen Äusserungen der Wandlung. Als eine Wirkung der Wandlung stellen wir es zwischen die Menschen.

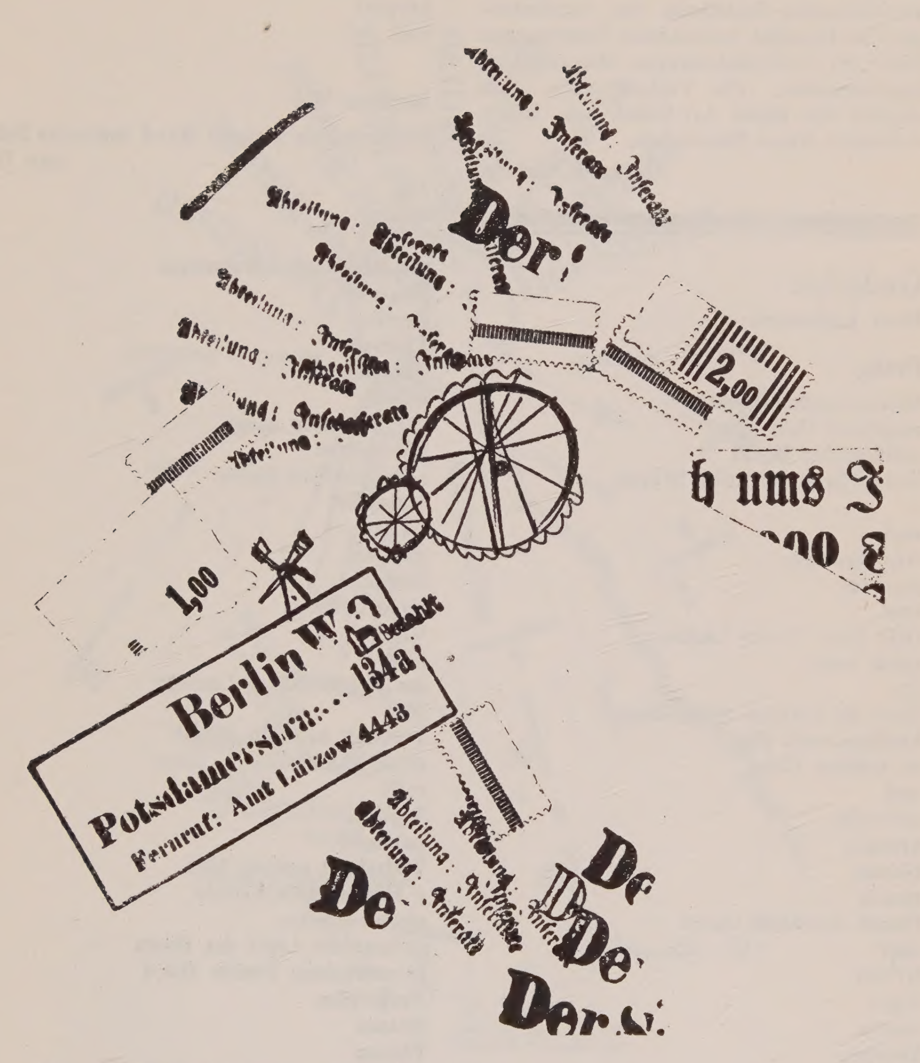
Die Gestalt des Bühnenwerkes kündet Gesetze der Gestaltung. Jede Gestaltung kündet die Notwendigkeit, aus dem Vielen die Einheit zu schaffen. Jede Kunstgestalt

kündet, dass das Viele der gegensätzlichen Kunstmittel eine Einheit finden kann, dass alle Gegensätzlichkeit zu lösen ist. Die Einheit der Kunstmittel Ton, Bewegung, Form, Farbe ist das Bühnenwerk. Die Einheit der Menschen in ihrer Verschiedenheit, trotz ihrer Verschiedenheit ist die Gemeinschaft.

Die Kampfbühne
Die Sturmbühne

Technik und Kunst

Ursprünglich ist jede menschliche Handlung schöpferisch. Die Sichtbarkeit einer menschlischen Handlung ist die Gestaltung aus einem Trieb des Unbewussten. Die Gestaltung des Schöpferischen ist die Kunst. Man hat sich gewöhnt, die zwecklose schöpferische Gestaltung Kunst, die zweckmässige Verwertung der Gestaltung Technik zu nennen. Diese Unterscheidung bezieht sich auf die Wirkung, aber nicht auf die Ursache. Die Verwertung der Kunst im engeren Sinne ist zwecklos, weil das Kunstwerk seinen Wert in der geschlossenen Gestaltung eines Triebes des Unbewussten hat. Seine Wiederholung ist zwar technisch möglich, aber wertlos, weil seine Wiederholung keinem praktischem Zweck dient. Die Wiederholung ist künstlerisch unmöglich, weil der Zweck eines Kunstwerks in der endgültigen geschlossenen nicht wiederholbaren Gestaltung des sinnlich nicht Wahrnehmbaren besteht. Die Kunst gestaltet also die Ursache einer Wirkung, etwa Kraft und Bewegung, die Technik gestaltet die Wirkung der Ursache. So sind Maschinen gestaltete Wirkung der Kraft und der Bewegung. Diese Fähigkeit zur Gestaltung ist eine schöpferische, also eine künstlerische. Ihre Wiederholung ist die zweckmässige Verwertung dieser schöpferischen Gestaltung. In der Technik hat die Nachahmung eine praktische Bedeutung, weil die Wiederholung der Wirkung einer Ursache praktisch vielfach verwertet werden kann. In der Technik sind wie in der Kunst nur die Mittel erlernbar. Auch hier ist die Verwendung der Mittel von der schöpferischen Gestaltung abhängig. Da aber jede Ursache viele Wirkungen, jede Wirkung aber nur eine Ursache hat, sind Mittel der Kunst vielfach, die Mittel der Technik einfach. Jedes künstlerische Werk hat viele und vieldeutige Wirkungen. Jedes technische Werk hat eine und zwar eine eindeutige Wirkung. Kunst und Technik setzen die sinngemässe Verwendung der Mittel voraus. Denn nur dadurch entsteht ein Organismus. Man nennt das sinngemässe Ineinandergreifen der einzelnen Teile eines Organismus Logik. Logik ist also die Feststellung von Wirkungen. Die schöpferische Gestaltung selbst kann daher nicht logisch sein, es kann nur ihre logische Wirkung festgestellt werden, wenn sie eben eine schöpferische Gestaltung ist. Daher hat jede schöpferische Gestaltung eine eigne Form. Diese eigne Form ist eben der sichtbare Beweis einer schöpferischen Gestaltung. Das Automobil hat nicht die Form eines Wagens mit einem Pferd davor. Das Luftschiff nicht die Form eines Schiffes. Das Telefon nicht die Form eines Ohres. Die Wiederholung von Formen sind also keine schöpferischen Leistungen, wohl aber wären neue Formen technischer Leistungen schöpferische Handlungen. Hier liegt die Möglichkeit der Kunst für die Technik. Die Formen der technischen Werke werden aber nicht dadurch künstlerisch, dass ein sogenannter Künstler mit den Mitteln und durch die Nachahmung vorhandener Kunstwerke an den technischen Werken arbeitet, sie also verschönt, wie es genannt wird. Nur der Techniker selbst kann Künstler sein. Denn das Künstlerische eines Werkes besteht nur und ausschliesslich in den sinnfälligen Beziehungen einzelner Teile zu einander. Das Uhrwerk als solches ist eine künstlerische Form, weil alle seine Teile in einem sinngemässen Verhältnis zu einander stehen. Das Uhrwerk wird aber nicht dadurch künstlerischer, dass man es in die Bronzenachahmung eines menschlichen Körpers steckt. Der menschliche Körper zwar ist eine künstlerische Form, nicht aber seine Nachahmung in Bronze. Jede Maschine selbst ist also ein Kunstwerk, nicht aber die schamhafte Verhüllung. Das vollendete technische Werk trägt daher seine künstlerische Gestaltung in sich. Der sogenannte Künstler könnte nur hinzugezogen werden, wenn er selbst Techniker ist, also nicht mehr Künstler im hergebrachten Sinn des Wortes. Deshalb muss jeder Techniker,



Kurt Schwitters: Merzstempelzeichnung

wie jeder Mensch, an seiner künstlerischen Erziehung arbeiten. Die künstlerische Erziehung besteht nur in der Schulung des Gefühls für Verhältnisse und Bewegungen. Diese Erkenntnis ist die Voraussetzung jeder künstlerischen Gestaltung. Die verstandesgemässe Kenntnis vorhandener Gestaltungen führt nur zu Nachahmungen, also zum Unkünstlerischen. Die Technik muss sich endlich von dieser Art Kunst, von dieser entarteten Kunst freimachen.

Herwarth Walden

Gedichte

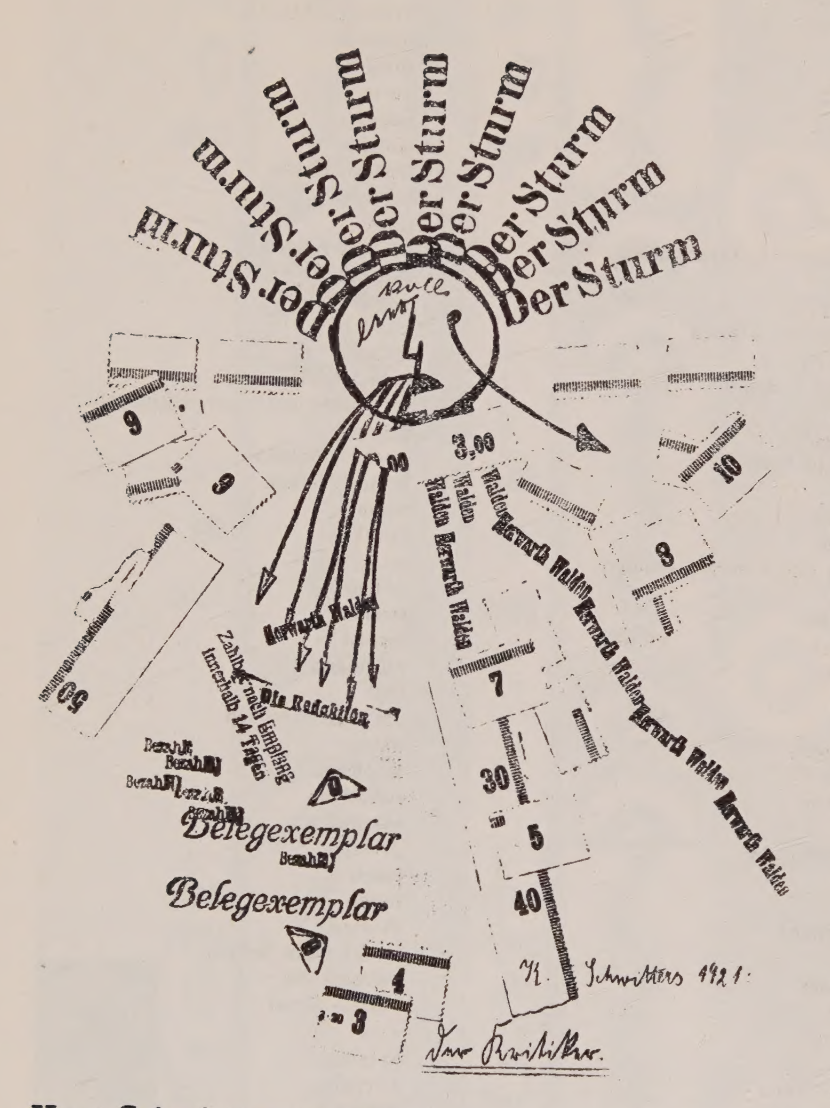
Kurt Liebmann

Frühe

Blaulachenflatterweich
entpflückt dein Auge
wölbehüfter Bucht
kleinkäfertrippeltupfes Blühen
o
und
wunderneigen
leuchten
frag
Dein Haar flaumt Lächeln
Atem samt
Du
küsst an Sehnens Silberfäden
krallenstarres Klag
zu wellem Licht
und
kräuseln
kreiseln
blauen
hauch
Hauch schnäbelt blond
und
trillern
zagen
zarten
knospen
röten
brechen
knospen
büscheln
veilchenblute Sonnen
tasten
jubeln
strahl
In Höhlung Trauer
steht
dein Lachen
glitzert Kleid
lichtplätschert
körpert
hell.

Irrtastes Wo

Wehbröckeln stolpert Mund inpresses Sehnen Du
Du
Innen
In
tulpschwanes Schwimmen
Bändern
Kreisen
Flattern
Tauchen
tauch
das Schreiten saugt
wirrspitzen
schreienklirre Steine
Stampfen
Kalken
Streben
Schrei
mein Irren
flattert
klag
am Bande deines Lächeln
Blut
verästelt hakt die Rippe
silber sonneweiss
rollt
Winken
palmend
Todschritt meiner Stirn
o klinge Säule Kŏrper
strahlensträhn
enttauchtes Licht des Haars
in morschem Becher Hand
Vertropfen
Knieen
Flehen
Wimmern
Stampfen
Stossen Menschen Greifen
Greifen
Schwinden
Irren
Sehnen
Strecken

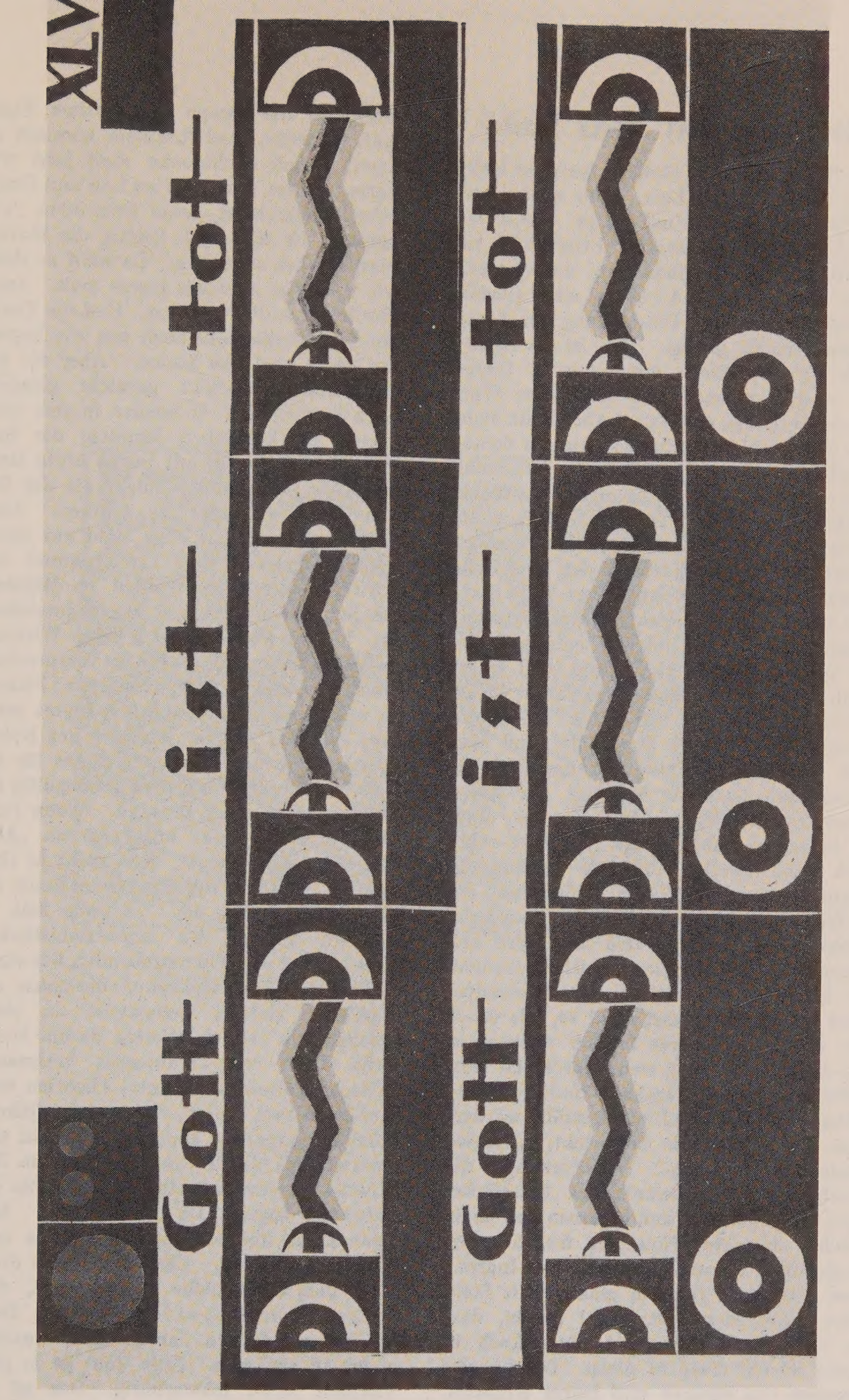


Kurt Schwitters: Der Kritiker / Merzzeichnung

Wo
Ton rostet schwarz
nagt
zapfes Blut
Verwühlen
Tränen
Gräbern
Menschen
Menschen
Wo.

Arenarot

Hüpf schenkelt Kreisschling
blutring
aderzack
gleitklimpres Kreisen
tänzelrund
spieltanzen Hände
händen
mamorgleiss
zersicheln Hirne
kugeln
schnellen
haschen
winden tigertrommle Lenden
peitsch
zerstiefeln
schnüren
troddeln
sporen
Schuss
entkörpern
dolchen
schlanken
katz
umschwänzeln
tatzen
Du
Du ampelst
spitz
entsteilen
drehen
wirbeln
singen
lachen Zehen
Glöckchen
trippeln
schneeen
blühen
schreien Teppich
fetze Haut
schakalen
ducken
zacken
lösen
schleichen
runden
Tressen peitschen
stechen
zungen
tieren
Sprung
pistolen
tänzelst Kralle
Schädel
mich
bäumst Reigen
steigen
winden
knäueln
flattern
heben Dich
zerbeissen schlingre Schlangen
grünen
zischen fackeln
hüfte Schellen
röten
rauchen
würgen
höhen
sternen
tanzen
schlingen
Du
die Augen halsen
unten
wachsen
schütteln
krampfen
pressen
einen
innen
fliessen
trinkt mein Sehnen
sterngerötet
bechre Brust
und
spielen
körpern
gleiten
fernen
welten Kreis
und
fern.



Kampfbühne: Spielgang Kreuzigung / Blatt XLVI / Handgemalter Holzschnitt

Die Sache mit Fritz Stahl

Die Sache mit Fritz Stahl ist nicht so lustig wie die Sache mit Lola, dafür aber ernsthafter als die Sache mit Ingres. Ueber die Sache mit Ingres erzählt Fritz Stahl im Berliner Tageblatt einen Witz, den er amüsant findet. Jemand hat in einer Gesellschaft, in der vom Umschwung der Kunst gefaselt wurde, gefragt: „Was ist das eigentlich für eine Sache mit Ingres?" Dieses ist zwar nun weder ein amüsanter Witz, noch überhaupt ein Witz. Aber Fritz Stahl hat die Geschichte erfunden, um der demokratischen Partei Deutschlands die Sache mit Ingres erklären zu können. Er ist der rechte Mann dazu. Denn er hat auch die Sache mit Ingres erfunden. Allerdings nicht ganz frei erfunden, da der Witz französischen Ursprungs ist. Aber Fritz Stahl hat aus dem französischen Bonmot ein triviales Lustspiel für liberale Leute gemacht. Er spielt selbst die Hauptrolle, und jedesmal, wenn das Publikum vor langer Weile einzuschlafen droht, tritt er bis vorn an die Rampe des Berliner Tageblatts und sagt mit zwerchfellerschütternder Komik: „Picasso malt jetzt wie Ingres." Die ganze demokratische Partei Deutschlands fängt zu lachen an, aber rechts und links rührt sich keine Hand. Selbst die ergrautesten Museumsleiter schütteln die Köpfe, und ein Volksaberglaube ist im Werden, dass Fritz Stahl schon hoch in den Siebzigern sei. Immerhin, sagen die Einen, er ist konsequent. Er hat zwar die Malerei nie verstanden, aber er tut auch jetzt nicht so, als ob er sie verstehe. Andere freilich meinen, es sei ein Kunstskandal, wenn durch das vielgelesene Berliner Tageblatt kindische Märchen von Picasso und Ingres erzählt werden. Von Paris kam die Nachricht: „Picasso malt jetzt wie Ingres." Von Paris kam die Nachricht! Der französische Botschafter liess Fritz Stahl zu sich kommen und überreichte ihm eine Note der französischen Regierung: „Picasso malt jetzt wie Ingres." Das deutsche Publikum glaubt Fritz Stahl kein Wort, aber Fritz Stahl glaubt, dass es nur e i n e n Fritz Stahl gibt. Auch in Paris scheint einer zu sitzen. Der hat das Bonmot von Picasso und Ingres erfunden, und der deutsche Fritz Stahl hat die Sache mit Ingres daraus gemacht, um immer wieder an die Rampe des Berliner Tageblatts zu treten und furchtbar komisch zu sagen: „Auch Archipenko malt jetzt wie Ingres." Alles, was, Gott sei Lob und Dank, nicht kubistisch ist, nennt Fritz Stahl „wie Ingres." Er soll recht fleissig die Sturm-Ausstellungen besuchen. Da wird er staunen, wer jetzt alles wie Ingres malt. Auch Kandinsky malt wie Ingres. Und die Venus von Archipenko sieht auch aus wie Ingres, von vorne und von hinten. Aber die hat Fritz Stahl vielleicht garnicht gesehen. Denn jetzt verfällt er wieder in sein altes Laster, die köstlichen Minuten, die ihm seine Beschäftigung mit Ingres übrig lässt, mehr der Lektüre des Sturm als der Betrachtung der Bilder zu widmen. Aber auch den Sturm hat Fritz Stahl nur oberflächlich gelesen und nicht einmal das Porträt studiert, das Walden im Märzheft des Sturm von ihm à la Ingres gezeichnet hat. Sonst würde er sich keine Wirkung mehr von seinen Ingres-Witzen versprechen. Sonst wüsste er endlich, dass erstens Picasso so wenig wie Archipenko à la Ingres malt, dass zweitens Picasso jetzt wie der Kubist Gleizes malt, und dass es drittens für die Entwicklung des Kubismus gleichgültig ist, ob Picasso so oder so malt. Wenn Fritz Stahl vom Kubismus hört, sagt er: „Aha, weiss schon, Picasso!" Jetzt rächt es sich, dass er jahrelang vor der neuen Kunst die Augen zugemacht hat. In einer Zeit, in der die Gewalt der expressionistischen Kunst selbst die Widerstrebenden bezwingt, da der Geist des Kubismus die ganze europäische Malerei beherrscht, in einer solchen Zeit lässt der Verlag Rudolf Mosse Fritz Stahl von „rettungslos verlorenen Witzen" schreiben. Er gibt Theorien über Kubismus zum Besten, die ihm zwölfjährige Kinder korrigieren könnten. Er sieht sich zweihundert Bilder von Iwan Puni in fünf Minuten an und schreibt, es sei nichts darüber zu sagen. Da hat er Recht. Man kann nicht über das schreiben, was man nicht gesehen hat. Leider tut er es doch. Und man kann nicht einmal sagen, dass er aus Verzweiflung va banque spielt. Denn er hat schon seit Jahren kein Ansehen mehr zu verlieren. Fritz Stahl ist in physischem Sinne schwerhörig. Das ist ein Leiden und ein Unglück, um das ich ihn weiss Gott bemitleide. Aber sonst müsste



Paul Busch: Tanzende Paare

er wissen, wie man heute rechts und links und sogar in der Mitte von ihm denkt und über ihn spricht, gleichgültig ob Maler, Schriftsteller, Kritiker oder Reporter, oder sogar nur schlichter liberaler Leser des Berliner Tageblatts. Die Inseratenagenten lachen über seine Sache mit Ingres. Schon längst ist das Berliner Tageblatt mit seinem Fritz Stahl eine Schädigung des deutschen Ansehens, der deutschen Kultur und der deutschen Kunst. Ein Bravo der Leitung des Berliner Tageblatts, dass sie diesen standhaften und überzeugungstreuen Mann sich blamieren lässt, wie er es verlangt. Aber wenn einmal seine Witze mit Ingres und sein ewiges Geleier mit Picasso keinem liberalen Schädel in ganz Deutschland mehr ein Lächeln abnötigen können, wenn sich selbst die Dümmsten in Deutschland lieber auf ihre eigenen Augen verlassen als auf den Mumpitz mit Picasso und Ingres, dann wird sich auch das Haus Mosse entschliessen, Herrn Fritz Stahl mit einer Pension zur Ruhe zu setzen, die ihm erlaubt, solange über Picasso und Ingres nachzudenken, bis er wirklich so uralt geworden ist, wie viele Leute schon heute glauben.

Rudolf Blümner

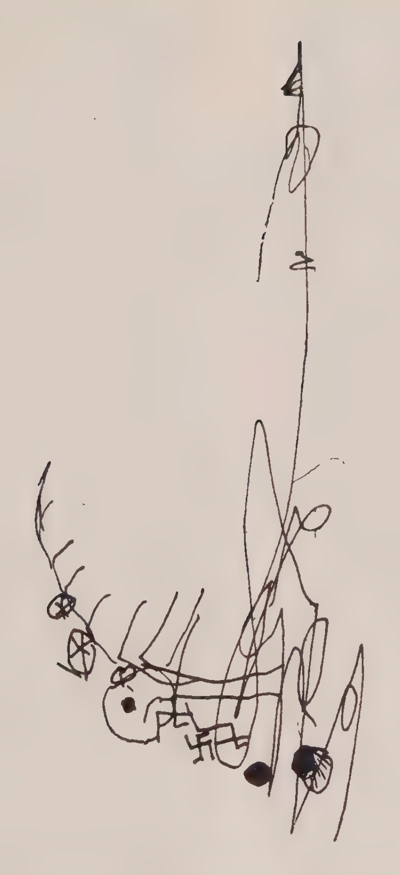
Briefe gegen Paul Westheim

Zur Geschichte des Sturm und des deutschen Journalismus

Siebenter Brief

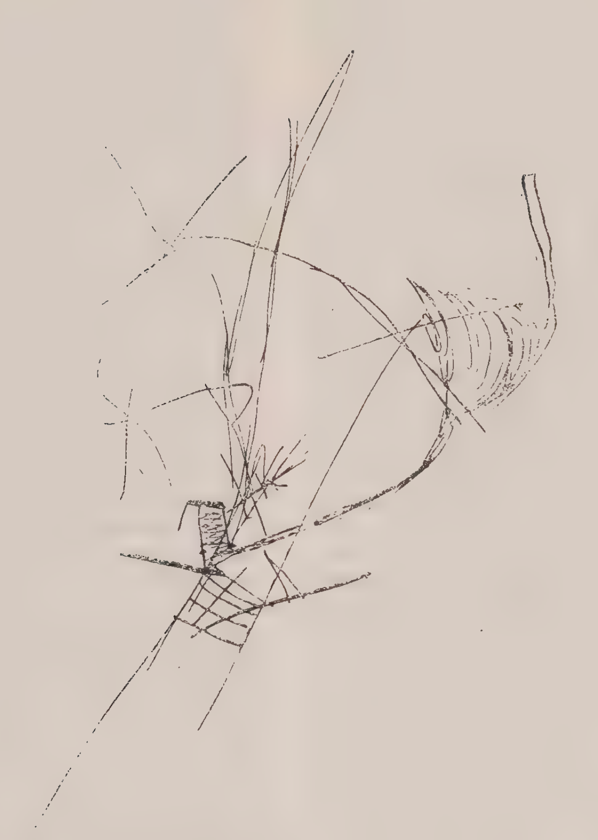
Sie werden sich erinnern, dass ich in meinem letzten Brief das kleine Komplott aufgedeckt habe, zu dem Sie sich mit Campendonk verbunden hatten. Das Ziel Ihrer Anstrengungen war, dass Campendonk Ihnen Material gegen den Sturm liefern sollte. Sie hatten es erhalten, und ich habe bewiesen, dass Campendonk wusste, welchen Gebrauch Sie davon machen werden. Er war im Unrecht, als er Ihnen eine unerlaubte Veröffentlichung vorwarf. Darum beeilte er sich, den Vorwurf zurückzunehmen, nachdem Sie ihn an Ihre Verständigung erinnert hatten. So blieb mir in dem Hin und Her Ihrer widersprechenden Schreibereien nichts übrig, als Ihnen selbst zu überlassen, wer der Gerichtete sein wollte. Aber nur heute, so schloss ich damals, nur heute noch steht es um Sie beide so günstig. In meinem nächsten Brief werden Sie alle beide fallen. Und jetzt sind wir so weit. Denn jetzt, Herr Westheim, wollen wir prüfen, was das Material taugte, das Ihnen Campendonk g a n z s p o n t a n geliefert hat. Ich denke, Sie dürfen sich, wie immer, auf Enttäuschungen und auf ein weiteres Nachlassen Ihres Ansehens gefasst machen.

Campendonks Brief beginnt in Ihrer Wiedergabe so: „Die Abrechnungen (des Sturm) stimmten immer". Diese Mitteilung muss für Sie eine Enttäuschung gewesen sein. Sie hatten zum Mindesten damit gerechnet, dass Campendonk Einiges über geschäftliche Niederträchtigkeiten des Sturm andeuten werde. Denn es ist Unsinn, einen Satz wie den von der Abrechnung niederzuschreiben, wenn nicht irgendwo in der vorangehenden Korrespondenz, wenigstens andeutungsweise von Abrechnungen oder geschäftlichen Dingen die Rede war. Einen solchen abrupten, ich möchte sagen spontanen Stil schreibt Niemand. Stilistische Gründe setzen eine Erwähnung von Abrechnungen oder geschäftlichen Dingen voraus. Das ist der formelle Beweis. Der sachliche ist noch gründlicher. „Die Abrechnungen stimmten immer" — das heisst: Eine Vermutung des Herrn Westheim, die Abrechnungen hätten vielleicht nicht gestimmt, wäre ein Irrtum. Eine Vermutung des Herrn Westheim? Wie kommt Campendonk dazu, bei Ihnen eine solche Vermutung vorauszusetzen? Nun, vielleicht dachte er: „Dass die Abrechnungen des Sturm n i c h t stimmen, ist das Gewöhnliche, das, was auch Herrn Westheim bekannt sein muss. Da aber in meinem Fall die Abrechnungen stimmten, so habe ich fürs Erste Herrn Westheim aufzuklären, dass hier einmal das Gewöhnliche nicht vermutet werden durfte: „Die Abrechnungen stimmten immer." Sie, Herr Westheim, der Sie jedesmal, wenn Sie einen Ihrer „Fälle" authentisch interpretieren, dem Sturm geschäftliche Unsauberkeiten vorwerfen, Sie werden vielleicht sagen, Campendonk habe so denken können. Ich aber werde Ihnen beweisen, dass er so n i c h t gedacht hat. Und wissen Sie auch, wodurch ich es Ihnen beweisen werde? Eben



Reinhard Goering: Zeichnung

durch seine Bemerkung: Die Abrechnungen stimmten immer. Da v undert sich ein Westheim! Nicht wahr, das ist nun einmal in all der Trübsal eine spasshafte Sache? Ja, so geht es im Leben zu. Denn ich selbst, kein anderer als ich selbst, habe vor längerer Zeit Herrn Campendonk eine Abrechnung gesandt, die nicht stimmte. Mein Wort, sie stimmte nicht. Die Sache war recht ärgerlich. Ich mochte vorwärts und rückwärts rechnen, Zahlen summieren und Listen studieren, Korrespondenzen durchblättern, es wollte nicht stimmen. Und ich sah, dass es keine leichte Sache ist, sich durch alte und neue Listen der Künstler nach Jahren hindurchzufinden. Sie sehen nicht aus, diese Listen, wie kaufmännische Lieferscheine oder Fakturen. Man muss revidieren und kollationieren, sich gegenseitig aufklären, bis schliesslich alles doch noch in die Ordnung kommt. Aber Campendonk hätte, ohne die Wahrheit zu verletzen, schreiben können: Die Abrechnungen stimmen nicht immer. Schrieb er anders, so war er sich bewusst, dass eine solche Bemerkung nicht auf ein Versehen, wie es in allen Betrieben der Welt vorkommen kann, schliessen lässt, sondern auf eine Art betrügerischer Handlung. Nur eine solche ist gemeint, wenn man das Nichtstimmen der Abrechnungen als das Gewöhnliche betrachtet. Campendonk tat das nicht. Nahm er dennoch spontan bei Ihnen die Vermutung falscher Abrechnungen an, so kann er nur noch dieses Eine gedacht haben: „Herr Westheim glaubt, dass Künstler vom Sturm fortgehen, weil die Abrechnungen nicht stimmen. Ich muss ihm diesen Glauben nehmen.“ Aber jetzt, Herr Westheim, habe ich Sie wieder einmal in einer Ihrer vielen Schlingen. Denn Sie erklären es in eben dem Artikel, der uns hier beschäftigt, für eine Lächerlichkeit, derartige Vermutungen bei Ihnen vorauszusetzen. Sie werden mit Campendonk keine Ausnahme machen und haben also durch Ihren eigenen Protest bewiesen, dass er die Vermutung falscher Abrechnungen auf keinen Fall spontan bei Ihnen vorausgesetzt hat. So bleibt denn nur übrig, was ich Ihnen bereits auf den Kopf zugesagt habe: Sie selbst haben Campendonk veranlasst, eine solche Vermutung bei Ihnen vorauszusetzen. Wie das geschehen sei, in welcher Form und mit welchen Worten oder Wendungen, ist mir gleichgültig. Es ist schon spassig genug, dass ich erst Westheim mit Campendonk und dann Campendonk mit Westheim widerlege. Was Sie da wieder geleistet haben, ist eine echte Westheimiade. Denn wem ausser Ihnen könnte so etwas geschehen? Sie wollen beweisen, dass Künstler den Sturm nur aus künstlerischen Gründen verlassen. Um das an einem eklatanten Beispiel zu erhärten, verschaffen Sie sich ein spontanes Schreiben von Campendonk. Und während Sie so unvorsichtig sind, ihn mehr oder weniger rund heraus nach Abrechnungen zu fragen, sind Sie noch obendrein so ungeschickt, die verräterische Stelle seiner Antwort abzudrucken: Die Abrechnungen stimmten immer. Dieses nenne ich eine Westheimiade. Und vielleicht wird Aehnliches noch in hundert Jahren so heissen. Aber freilich hat Ihnen dieser Campendonk das Konzept von vornherein verdorben, indem er fortfuhr: „Das, was mich veranlasste, vom Sturm fortzugehen, war mehr . . . .“ Entweder mussten Sie den verräterischen Vordersatz mit abdrucken oder das verdammte „mehr“ streichen. Viel hätten Sie dabei nicht gewonnen. Auch dieser Zusatz war so stilisiert, dass selbst die Schafsköpfe Ihr neugieriges Ausfragen hätten wittern müssen. Mit seinem unglückseligen „mehr“ ist er nichts als eine neue Bestätigung, dass Sie auch im Fall Campendonk geschäftliche Unsauberkeiten des Sturm vermutet haben. Was Sie kurz vorher pathetisch und ein für allemal geleugnet hatten. Es war eine Enttäuschung. Leider waren es nur künstlerische Gründe, die Campendonk zum Fortgehen veranlassten. Und so entschlossen Sie sich kurzerhand zu einer neuen Westheimiade. Auch gut, dachten Sie, dann stelle ich meinen Angriff anders ein und gehe jetzt schnurstracks auf die rein künstlerischen Gründe los. Aber was Ihnen da Campendonk mitgeteilt hat, jener ekelhafte Betrieb mit Wauer, Nell Walden und Anderen, das sind doch Behauptungen von Tatsachen, die im Grunde genommen Werturteile enthalten. Gestatten Sie mir, diesen einen besonderen Brief zu widmen und zunächst den tatsächlichen Behauptungen auf den Grund zu kommen. -- Was also



Reinhard Goering: Zeichnung

war es noch, das Campendonk veranlasst hat, vom Sturm fortzugehen?
„Auch wurde mein Name ebenso wie der Name Paul Klee jahrelang benutzt, um eine Sturmschule (die inzwischen nach Entfernung dieser Namen aus den Reklameanzeigen des Sturm zu einer Sturm-Hochschule avancierte) vorzugeben. Jedenfalls habe ich keine Stunde dort unterrichtet und bin auch nie aufgefordert worden, es zu tun. Das alles sind — und ich bin glücklich, dem Sturm entronnen zu sein."
Was ist es, das Campendonk behauptet? Sein Name wurde benutzt, um eine Sturmschule vorzugeben. Grammatikalisch sowohl wie syntaktisch ist der Satz unmöglich. Das Wort „vorgeben" hat nur zwei Bedeutungen, eine wörtliche und eine übertragene. Die wörtliche, sei sie zeitlicher oder örtlicher Art, ergibt keinen Sinn. In der übertragenen Bedeutung heisst das Wort soviel wie „vortäuschen". In diesem Sinn jedoch kennt die deutsche Sprache keine rein transitive Anwendung des Worts. Man kann nicht sagen: Jemand gibt Geld vor, oder, um dem vorliegenden Fall näher zu bleiben: Ein Aushängeschild gibt einen Geschäftsladen vor. Nur die Konstruktion mit „dass" oder mit dem indirekten Nebensatz ist zulässig. Jemand gibt vor, dass er Geld habe, oder, er habe Geld. Wer ist es nun, der vorgibt, dass eine Sturmschule bestehe? Grammatikalisch sind es die Namen Campendonk und Klee, die „vorgeben". Sie werden benutzt, um vorzugeben. Allerdings ist möglich, dass Campendonk einer verbreiteten Sprachverwilderung nachgab und den Sturm selbst als das vorgebende Subjekt gedacht hat. Der Sinn ist in beiden Fällen beinahe völlig gleich: Die Namen wurden vom Sturm benutzt, damit sie eine Sturmschule vortäuschen sollten. Oder: Der Sturm hat die Namen benutzt, um mit ihnen eine Sturmschule vorzutäuschen. Das Wesentliche bleibt, dass Campendonk dem Sturm zum Vorwurf macht, er habe eine Sturmschule vorgetäuscht, und sich dieser Namen als eines Mittels der Täuschung bedient. Der parenthetische Zusatz von der Entfernung der Namen aus den „Reklameanzeigen" des Sturm gibt einen Anhalt, worauf Campendonk seine Behauptung stützt. Unter „Reklameanzeigen" kann er nur die Anzeigen verstehen, die im Sturm und in den Prospekten erschienen waren, und er sollte wissen, dass ohne solche Anzeigen kein Lehrinstitut bestehen kann, ja, dass es verpflichtet ist, genaue und ausführliche Prospekte zu veröffentlichen. Warum nennt Campendonk diese Anzeigen „Reklameanzeigen"? Das Wort Reklame ist in einem rein geschäftlichen Betrieb frei von jeder üblen Nebenbedeutung. Auf die Anzeigen einer Kunstschule angewendet, soll es verletzend wirken. Campendonk erhebt den Vorwurf, dass ein ideellen Zielen zugewandtes Unternehmen sich mindestens wie ein geschäftliches gezeigt oder sogar vollkommen als ein solches gehandelt habe. Da er sich nicht näher äussert, so beziehe ich seinen Vorwurf in diesem Zusammenhang eben auf die Nennung der Namen Campendonk und Klee. Durch sie wurden die Anzeigen zu Reklameanzeigen. Und da also Campendonk diese gelesen hat, kann ihm nicht entgangen sein, dass ausser ihm und Klee auch andere Künstler als Lehrer der Sturmschule genannt waren. Wie stand es mit diesen? Wurden ihre Namen auch benutzt, um eine Sturmschule „vorzugeben"? Zum Beispiel der meinige? Oder war die Nennung der anderen Namen kein Mittel der Vortäuschung? Meine werten Herren Westheim und Campendonk, es sieht leider so aus, als habe Campendonk etwas so Albernes behaupten wollen. Leider sieht sein Satz so aus. Oder ist es keine Albernheit zu behaupten: „Dadurch, dass Der Sturm meinen und Klees Namen in seinen Anzeigen nannte, hat er die Schule vorgetäuscht. Die Nennung der übrigen Namen hat die Schule nicht vorgetäuscht." Oder sagte er das etwa nicht? Will er vielleicht behaupten, auch durch die anderen Namen sei die Schule vorgegetäuscht worden? Das würde ja heissen: Die Schule bestand überhaupt nicht, sie wurde nur vorgetäucht. Nein, Herr Westheim, wir wollen Campendonk keine solche Albernheit sagen lassen. Eine Schule wurde vorgetäuscht! Komische Käuze, diese Herren vom Sturm! Sie geben für den Druck von Anzeigen und Prospekten Geld aus, nur, um sich einmal den Spass zu machen, eine Schule vorzutäuschen, oder, wie Campendonk sagt, eine Schule „vorzugeben". Und wenn sich Schüler melden, dann sagt man ihnen: Etsch, reingefallen, es gibt gar keine

Sturmschule! Nochmals, Herr Westheim, wir wollen Campendonk eine solche alberne Behauptung nicht zutrauen. Es muss bei unserer ersten Auffassung bleiben: Ganz ausschliesslich die Namen Campendonk und Klee gaben die Schule vor, — wie Campendonk sagt, täuschten sie vor, — wie andere Menschen sagen. Also täuschten sie doch vor? Und die Schule bestand nicht? O du meine Güte, nun leugnet Campendonk die Schule also doch! Nicht wahr, Herr Westheim, der kleine Satz sah so harmlos aus und wie verzwickt ist er doch. Er hat etwas von den Westheimschen Sätzen an sich, etwa wenn Westheim von der Entwicklung Kandinskys aus der Banalität heraus spricht. Campendonk scheint seinen Stil durch die Lektüre des Kunstblatts gebildet zu haben. Wie ist das? Die Nennung der Namen Campendonk und Klee ist ein Beweis dafür, dass die Schule nicht bestand? Daraus mag der Teufel klug werden oder die Leser des Kunstblatts. Campendonk behauptet es und Westheim druckt es ab. Und wie war es mit der Schule, als die Namen Campendonk und Klee aus den Anzeigen entfernt wurden? Denn er hat Recht, der Campendonk, sie wurden nach mehreren Jahren entfernt. Also wie war es dann mit der Schule, mit der Hochschule? Sehr einfach, dann bestand sie eben. Denn nur die Namen Campendonk und Klee waren geeignet, den Schwindel perfekt zu machen. Und der Schwindel bestand drei Jahre lang. Drei Jahre glaubte Campendonk, es gäbe eine Sturmschule. Und er durfte es glauben, da sein und Klees Name in den Anzeigen genannt waren. Obgleich man auch sagen kann, dass der Schwindel ja grade in der Nennung dieser Namen bestand! Zu dumm, dass man so leichtgläubig war. Aber gutgläubige Menschen stellen keine indiskreten Fragen. Es wird schon seine Richtigkeit mit der Schule haben. Man sieht zwar nichts von ihr, man hört nichts, aber man glaubt an sie. Und eines Tages stellt sich heraus, sie hat garnicht bestanden. Alles war Schwindel. Das hat man von seiner Gutgläubigkeit! Hätte man doch bei Zeiten Erkundigungen eingezogen! Aber, meine werten Herren Westheim und Campendonk, für Ihr kleines Complott war es so schon besser. Vielleicht wäre Herr Campendonk dabei an den Unrechten gekommen. Vielleicht hätte ihm einer sein Ehrenwort gegeben, dass diese Sturmschule nicht bloss „vorgegeben" werde. Und Einer, der die Flöhe husten hört, hätte ihm sogar verraten, dass der Andrang zur Schule ein gewaltiger ist, dass die Schule ihrem Leiter alljährlich ein nettes Sümmchen abwirft. Oder, schlichter ausgedrückt, dass sie gut rentiert, wenigstens gut rentieren soll, — wie sich Herr von Sydow ausdrückt. Dieser Herr von Sydow folgte dem Beispiel Vieler, die in der neuesten Kunstgeschichte dilettieren, indem er seine flüchtige Bekanntschaft mit der neuen Kunst dazu benutzte, so schnell wie möglich ein Buch über sie zu schreiben. Es heisst: „Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei" und gibt auf vierzehn Bildbeilagen wohl drei Reproduktionen von Kokoschka, doch nur eine von Klee und Marc. Der Rest steigt die ausgetretene Leiter abwärts, über Pechstein, Schmidt-Rottluff und Melzer hinunter zu Moll. So sieht die expressionistische Malerei des Herrn von Sydow aus. Auf zwei und einer halben Seite wird Franz Marc erledigt, an den herkömmlicherweise überschätzen Schmidt-Rottluff werden zwölf Seiten vergeudet. Einige noch für Kokoschka und Klee, der Rest gehört den Auch- und Mode-expressionisten. Und es ist ein schier Westheimsches Zauberkunststück, in einem Buch, das mit dem Expressionismus so wenig zu tun hat, auch den Sturm und Herwarth Walden nicht zu vergessen. Aber welches Glück, dass Campendonk dieses Buch nicht gelesen hat! Er hätte darin allzu Genaues über die Sturmschule erfahren: „Auf das Erlebnis wurde eine Schule gegründet — eine Schule, die sich gut rentieren soll", schreibt Herr von Sydow. Und er fügt hinzu: „Hier berühren wir einen kitzlichen Punkt des Berliner Kunstlebens." Dieses ist die einzige treffende Bemerkung des Herrn von Sydow. Ganz recht, wir, nämlich ich, Herr von Sydow, habe da einen kitzlichen Punkt berührt. Aber diejenigen, an deren Leib sich der kitzliche Punkt befand, Walden und ich, haben bei der Berührung nicht gelacht, sondern Herrn von Sydow um eine Interpretation seiner Bemerkung ersucht. Denn ein Buch, das vorgibt, von expressionistischer Kultur und Kunst zu handeln, scheint mir nicht der Ort zu sein, an dem man über das

geschäftliche Wohlergehen Anderer mit billigem Sarkasmus unverbürgte Mitteilungen macht. Und wirklich konnte Herr von Sydow nicht leugnen, wie trotz Hinzufügung einiger anerkennender Worte die unpassende Bemerkung gemeint war. Unpassend war sie nicht nur in diesem Buch, sondern auch an dieser Stelle. Da Herr von Sydow sich einbildete, über expressionistische Kultur zu schreiben, so mochte er meinetwegen seinen Tadel über die Gründung der Schule äussern. Da er von dieser Schule, ihren Einrichtungen und Tendenzen nichts wusste, so mochte er meinetwegen auch schreiben, es sei eine Schule auf ein Erlebnis gegründet worden. Ich hätte dem mitteilsamen Herrn sogar zu berichten gestattet, dass diese Schule jahraus, jahrein von Schülern überlaufen sei. Aber wenn er sich über die Rentabilität der Schule äussern wollte, so hatte er die Pflicht, vorher das Konto der Schule zu studieren. Da hätte er sich nicht nur von der Unrentabilität der Schule überzeugen können, sondern auch erfahren, dass die Schule in vier Jahren von insgesamt etwa zwölf Schülern besucht war. Er hätte das in sein Buch aufnehmen können, wenn er dann noch des Glaubens war, dass es zum Kapitel der expressionistischen Kultur gehöre. Vielleicht hätte er es auch wirklich getan, damit wenigstens eine Wahrheit über den Expressionismus in seinem Buch stehe. Vielleicht aber auch hätte er darauf verzichtet. Denn diese Herren pflegen sich nur über die gut rentierenden Unternehmungen zu ärgern, — da ich es nicht anders nennen kann. Aus ihrem Ärger machen sie dann ein Kulturproblem. — — Haben Sie auch alles gut verstanden, Herr Westheim? Erkennen Sie da einige Westheimsche Züge? Ist es Herrn von Sydow nicht so ergangen wie Ihnen, wenn Sie gegen den Sturm Verdächtigungen aussprechen? Er hatte etwas gehört, und das genügte ihm nicht nur, es zu glauben, sondern auch es niederzuschreiben. Und was dem einen seine Eule ist, das ist dem andern seine Nachtigall. Was Herrn von Sydow eine gut rentierende Schule ist, das ist für Herrn Campendonk gar keine Schule. Dem einen wurde zuviel unterrichtet, dem andern zu wenig. Er hat nie eine Stunde dort unterrichtet, er ist auch nie aufgefordert worden, es zu tun. Und das soll ein Beweis dafür sein, dass die Schule vorgegeben wurde? Können nicht vielleicht Andere in der Sturmschule Malunterricht erteilt haben? Zum Beispiel Rudolf Bauer? Oder Georg Muche? Vielleicht geniessen aber diese Beiden nicht den Vorzug, von Herrn Campendonk anerkannt zu sein? Nun ja, ich gestehe mit einiger Beschämung, dass Rudolf Bauer dem Sturm noch nicht entlaufen, will sagen, von Herrn Westheim noch nicht anerkannt ist. Aber Georg Muche ist neuerdings Lehrer am Bauhaus in Weimar geworden, — wenn Herr Campendonk auf diesen Befähigungsnachweis Wert legen sollte. Ob sie nun im Sturm gut oder schlecht unterrichtet haben, — dass sie unterrichtet haben, nehme ich auf meinen Eid. Und damit basta! Es gab eine Schule. Basta! Sie war nicht vorgetäuscht, sie war nicht vorgegeben. Sie bestand. Basta. Obgleich der Name Campendonk und Klee in in den Anzeigen stand. Obgleich Campendonk nie eine Stunde dort unterrichtet hat. Obgleich er nie dazu aufgefordert wurde. War es unsere Schuld? Sind wir dafür verantwortlich, dass die Schule nicht rentierte? Kann man uns einen Vorwurf daraus machen, dass wir fast alle Anmeldungen zur Schule zurückwiesen? Dass wir die Züchtigung von Epigonen vermeiden wollten? Dass wir nur solche Schüler unterrichten wollten, die für die Bestrebungen des Sturm von Bedeutung werden konnten? Dass wir jede positive Beeinflussung durch Lehrer vermeiden wollten? Dass wir die Lust verloren, selbst begabten Menschen die Mittel zu zeigen, die sie später einmal missbrauchen könnten? Ist es uns zu verargen, dass wir aus allen diesen Gründen die Schule aufgaben? Ist es unsere Schuld, dass Campendonk nicht aufgefordert werden konnte, zu unterrichten? Und ist das ein Grund, den Sturm mit so klotzigen Ausdrücken zu traktieren? Ist es ein Grund, an Sie, an Herrn Westheim, der es bekanntlich spornstreichs abdruckt, zu schreiben: „Das alles sind ——". Etwas so Beleidigendes, etwas so Ordinäres, dass ein Westheim es nicht abdrucken will? Ist denn der Teufel in diesen Campendonk gefahren? Drei Jahre hatte er Zeit, gegen die Nennung seines Namens zu protestieren. War er zu träge dazu? Warum wollte er nicht

schreiben? Er stand doch in ständigem Briefwechsel mit Walden. Im Frühjahr 1918 war er in Berlin, im Sturm. Das wäre eine Gelegenheit gewesen. Campendonk schwieg. Es scheinen doch damals noch keine —— gewesen zu sein, dass sein Name in den Anzeigen der Lehrerschaft genannt wurde. Ist es gerecht, sich heute darüber zu beklagen und noch dazu mit einem so unflätigen Ausdruck? Was sollen denn die Leute, die das Kunstblatt lesen, vom Sturm glauben? Die müssen ja denken, man hätte die Namen Campendonk und Klee in die Lehrerliste gesetzt, ohne die beiden vorher um ihre Erlaubnis gefragt zu haben. Wenn Campendonk so hahnebüchene Ausdrücke gebraucht, dass ein Westheim sie nicht abzudrucken wagt, — pfui Teufel, was müssen da die Leute glauben! Das sieht ja schier so aus, als hätte Klee niemals seine Zustimmung gegeben, an der Sturmschule zu unterrichten. Freilich hat das da nicht Klee geschrieben, sondern Campendonk. Und der steckt nicht in Klees Haut. Zeigt ihm dieser seine Briefe nicht, woher soll er sie kennen? Woher soll er wissen, dass Klee sich am 5. August 1916 zum Kompositionsunterricht in der Sturmschule bereit erklärt hat? Woher soll er gar wissen, in welcher Form dieser Unterricht Paul Klee vorgeschlagen war? Woher soll Campendonk das alles wissen? Vielleicht war es ein bischen vorschnell gehandelt, auch die Nennung von Klees Namen zu den —— zu rechnen. Aber wir sind doch Alle Menschen. Und dem Künstlerunmut darf man alles zu Gute halten. Nehmt doch dem harmlosen Künstlervölkchen nicht das Bisschen Verdächtigungen und die paar schweren Beleidigungen. Dann ist es nur noch eine Bagatelle, dass Campendonk seine eigene Zustimmung zum Unterricht in der Sturmschule vergessen hat. Man sollte darüber hinwegsehen. In vier Jahren kann man so etwas wahrhaftig vergessen haben. Der Sturm hätte ihn anständigerweise von Zeit zu Zeit daran erinnern sollen. Der Sturm hätte zum Beispiel freundschaftliche Beziehungen zu Herrn Professor O .... unterhalten können. Der war im Jahr 1917 für die Reklamation der Kunstmaler zuständig. Man hätte da Campendonk als Lehrer der Sturmschule reklamieren können. Es war freilich eine heikle Sache, da Campendonk noch keine Stunde im Sturm unterrichtet hatte. Aber man hätte es doch tun können, umsomehr, da Campendonk selbst darum gebeten hatte.

„.... Möglich, dass ich dann als Lehrer des Sturm reklamiert werden könnte, ohne ständig in Berlin sein zu müssen."

Man hätte — — haben Sie jetzt genug, Herr Westheim? Ist Ihnen wirblig im Schädel? Glauben Sie noch immer, an öffentlichen Verleumdungen unbeteiligt zu sein, weil Sie ein unanständiges grobes Wort unterdrückt haben, oder begreifen Sie, dass Sie eine beabsichtigte üble Nachrede Campendonks abgedruckt haben? Drücken Sie sich gegenseitig die Hände und bedanken Sie sich für die üblen Dienste, die einer dem andern geleistet hat. Sie bei Campendonk, dass er Sie mit solchen Unwahrheiten regaliert hat, und er bei Ihnen, dass Sie seine ausschweifenden Phantasien auch noch verbreitet haben. Und da Sie es vielleicht noch garnicht bemerkt haben, dass Ihnen Campendonk gleich zwei Bären auf einmal aufgebunden hat, so will ich Sie zum Schluss noch mit der Nase darauf stossen: Wenn an der ganzen Behauptung von der unerlaubten Namensführung kein wahres Wort ist, dann war Campendonk auch nicht aus d i e s e m Grund dem Sturm „entlaufen". Oder mit anderen Worten: Campendonk hat Ihnen v o r g e g e b e n, dass er aus diesem Grund dem Sturm entlaufen sei.

Rudolf Blümner

Der expressionistische Knigge

Das Betragen in der Kunstausstellung

1. Frage nie, was das Bild bedeutet. Das haben vor Dir schon hunderttausend Leute gefragt.

2. Sage nie, dass Du Dir ein expressionistisches Bild sehr gut als Tapete oder als Glasfenster vorstellen kannst. Diesen Witz haben Dir die Kunstkritiker schon vor zehn Jahren weggenommen.

3. Zerbrich Dir nie den Kopf darüber, ob ein Künstler, dessen Werke der Sturm ausstellt, Talent habe. Die Frage hat der Sturm schon vor Dir gelöst.

4. Halte Dich mindestens drei Minuten unter zweihundert Bildern in der Ausstellung auf, bevor Du sagst, es sei nichts.

5. Sage nie, es komme nicht auf das Wort Expressionismus sondern auf das Kunstwerk an. Das weiss jeder Esel auch ohne Dich.

6. Sage nie vor einem expressionistischen Bild, dass das Haus darauf schief stehe. Denn es ist kein Haus, sondern ein Bild.

7. Erzähle uns nicht jeden Tag, dass Kunstkritiker nichts von Kunst verstehen. Das wissen wir längst.

8. Wenn Du Chagall lobst und auf Wauer schimpfst, dann beweist Du, dass Du früher auch auf Chagall geschimpft hast.

9. Behaupte nicht von jedem absoluten Maler, er sei ein Nachahmer von Kandinsky. Überlass das den Kunstkritikern.

10. Benutze den Aufenthalt in der Sturm-Ausstellung nicht ausschliesslich dazu, alle aufliegenden Verlagswerke durchzulesen.

11. Nimm Deine kleinen Kinder nicht in die Kunstaustellung mit. Sie könnten Dich auslachen, wenn Du sagst, dass Du auf dem Bild nichts erkennst.

Rudolf Blümner

Aus der Sturm Ball-Zeitschrift „Die Quirlsanze"

Nennen Sie es Ausschlachtung

Anna Blume ist die Stimmung, direkt vor und direkt nach dem Zubettegehen.
Anna Blume ist die Dame neben Dir
Anna Blume ist das einzige Gefühl für Liebe, dessen Du überhaupt fähig bist
Anna Blume bist Du
Anna Blume ausschlachten heisst Dich schlachten
Bist Du schon einmal geschlachtet worden?
Anna Blume schlachten heisst Dich ausschlachten
Du lässt Dich gern ausschlachten?
Schlacht Anna Blume, die Stimmung vor dem Zubettegehen
Schlachte Anna Blume, die Dame neben Dir
Anna Blume schlachten, ist die einzige Ausschlachtung deren Du überhaupt fähig bist.
Wenn Du nicht zufällig, Merz wolle Dich bewahren, ein ganz unfähiger Mensch sein solltest.

Kurt Schwitters

Aus der Sturmball-Zeitschrift „Die Quirsanze"

Die Fortsetzung der Kritik der vorexpressionistischen Dichtung von Herwarth Walden erscheint im Mai-Heft dieser Zeitschrift

---

Inhalt

Bühnenwerk / Spielgang und Spiel
Herwarth Walden: Technik und Kunst
Kurt Liebmann: Gedichte
Rudolf Blümner: Die Sache mit Stahl
Rudolf Blümner: Briefe gegen Paul Westheim / Zur Geschichte des Sturm und des deutschen Journalismus / Siebenter Brief
Rudolf Blümner: Der expressionistische Knigge
Kurt Schwitters: Nennen Sie es Ausschlachtung
Kurt Schwitters: Merzstempelzeichnung
Kurt Schwitters: Der Kritiker / Merzzeichnung
Paul Busch: Tanzende Paare
Reinhard Goering: Zwei Zeichnungen
Kampfbühne: Spielgang Kreuzigung / Blatt XLVI / Handgemalter Holzschnitt
April 1921